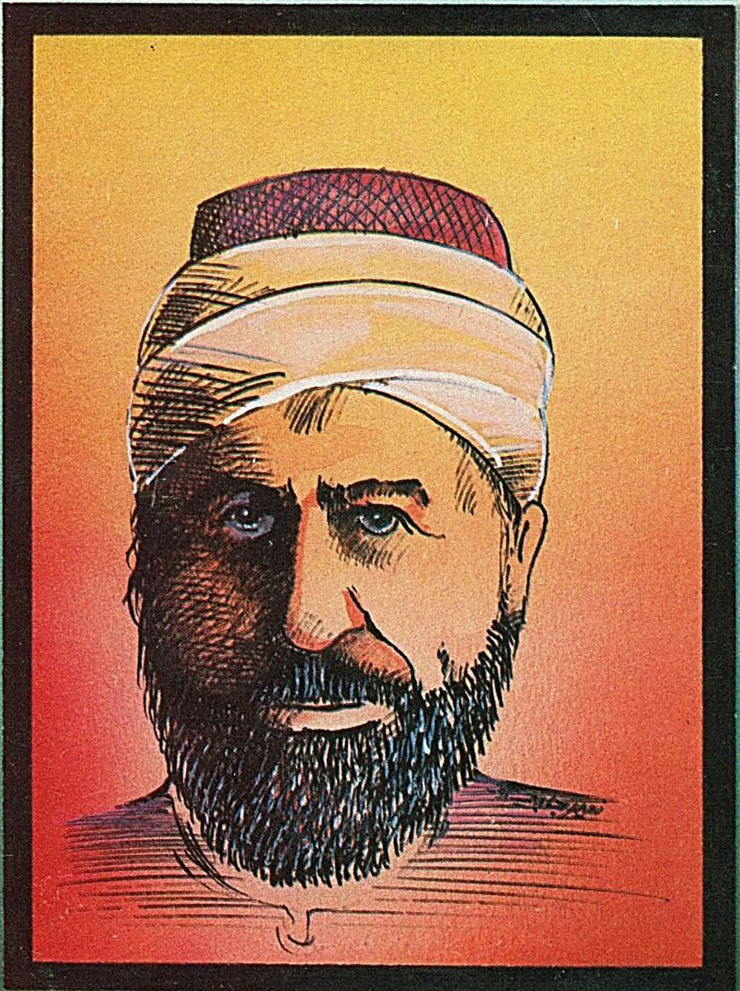
موشحات
أحمد أبي خليل القباني



جمع وإعداد
علي هيثم مصري

دمشق ــ اوتوستراد المزة

هاتف

٢٤٤١٢٦ ــ ٢٤٣٩٥١ ــ ٢١٣٨٢١

تلكس: ٤١٢٠٥٠

ص. ب: ١٦٠٣٥

العنوان البرقي

طلاسدار

TLASDAR

ريع الدار مخصص

لصالح مدارس أبناء الشهداء في القطر العربي السوري

موشحات

احمد ابي خليل القباني

الطبعة الأولى
١٩٩١

موشحات
أحمد أبي خليل القباني

جمع وإعداد

علي هيثم مصري

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

كثيرون الذين تناولت أقلامهم بالدراسة والبحث ما تركه إمام المسرح الغنائي الشيخ أحمد أبو خليل القباني، ولكن جلّهم لم يتطرق إلى تراثه الغنائي الذي رافق مسرحياته أو ما لحنّه وعلمّه لطلابه، وخاصة عندما عرف واشتهر في مصر.

وما أورده في هذا الكتاب ليس إلّا الجزء الذي استطعت الحصول عليه من موشحات القباني والتي تحوي مجموعة كبيرة من الأعمال التي لم تنشر قبلاً، وهي حتى اليوم ضمن مخطوطات دثّرها الغبار على رفوف المكتبات الخاصة.

إن تراث القباني وغيره من الأعلام الموسيقيين العرب السوريين، بدأ يتجه نحو طيات النسيان في خضم الدعوات إلى تطوير الموسيقى العربية والصيحات الجديدة في عالم القوالب الموسيقية والغنائية الحديثة والتي تصنف نفسها تحت عنوان الحداثة، دون أن يكون هناك منهجية علمية لهذه الحداثة، بل نبذ كل ما هو قديم على أنه متخلف والتوجه إلى موسيقى لا أساس لها، هي هجين غير معروف لا يحافظ على قواعد تركيب النغمات العربية الشرقية ولا يعتمد إلا إيقاعاً واحداً متكرراً، فيه عنصر السرعة وكأنه المعبِّر الوحيد عن عصر السرعة.

لكل ما سبق ولبناء موسيقى عربية معاصرة، يجب البدء من التراث ليشكل الأساس المتين لنهوض الموسيقى.

لهذا السبب وجب جمع هذا التراث وتدوينه حتى لا ينسى في خضم هذه الدعوات . والقباني لم يكن إلا واحداً من ركائز هذا التراث وصاحب الأيادي البيضاء على الموشحات والمسرحيات التي عُـرفت على يده بالمسرحيات الغنائية .

وإذا كنا قد بدأنا نتلّـمس الطريق الصحيح لنهوض موسيقانا ، فما أبغيه هنا سوى المشاركة في هذه الخطوة وفتح طريق جديد ، عنوانه تراث الأعلام السوريين وما لـهم من فضل على الموسيقى في كل أنحاء وطننا العربي الكبير .

المؤلف

موشحات

ـ أحمد أبي خليل القباني ـ

مدخل وإيضاح

لا شك أن الموشحات هي الركن الأصيل في الغناء العربي، بسبب حفاظها على قواعد تركيب الإيقاعات والمقامات (النغمات) العربية والتي لم يعد يعتنى بها في ألحاننا الحديثة.

وتكميلاً لما دوّن من موشحات منذ خمسينيات هذا القرن وحتى يومنا هذا، وجدت من الأجدى تخصيص بعض هذه التدوينات وتثبيتها لأعلام كل ما نعرفه عنهم، أنهم من ركائز هذا التراث دون أن يكون بين أيدينا فكرة متكاملة عن أعمالهم وما تركوه من أثر، جعل من أتى بعدهم ينهجون منهجاً متميزاً في الموسيقى العربية والغناء العربي الأصيل.

والقباني واحد من هؤلاء الأعلام، ترك لنا إرثه الفني درراً وجب علينا جمعها وحفظها من الضياع، لأن تجارب السلف كما قال ديكارت لا تعطي فائدتها ما لم تكن دليلاً هادياً للخلف.

كما أن القباني والذي يعتبر بحق إمام المسرح الغنائي العربي ومبدعه الأول، كان له الفضل في إيجاد، إضافة لمسرحه، طلاباً نهجوا نفس الطريق وأنتجوا واحداً من أصعب الفنون السبعة. فسلامة حجازي وكامل الخلعي والسيد الصفطي وغيرهم كُثُر لم يكونوا قبل القباني أعلاماً متميزين.

لقد كان البدء في حلقات الأذكار والتكايا المولوية والزوايا الصوفية الأخرى، وكلها تمارس شعائرها بوجود الموسيقى المرافقة والخاصة بكلٍ منها. لقد جذبت هذه الموسيقى القباني لينغمس في عشقها وينهل ما وجد أمامه لتتفتح عنده الموهبة الفنية ويتعلم من خلالها، ومن خلال أقطاب الصنعة الذين عاشوا تلك الفترة الإيقاعات والنغمات على أصولها، كما تعلم الموشحات من أربابها والتي بدورها هي إرث ثقافي كبير من الفردوس المفقود. ولكن علم النوتة الموسيقية وقواعد الترقيم لم يكن من السهولة التعرف على مبادئها لحداثة دخولها إلى الدولة العثمانية، والذي تم على يد الموسيقار خضر بن عبد الله، موسيقار السلطان العثماني مراد الثاني.

ففي تلك الحقبة من تاريخنا الموسيقي، لم يكن هناك من يستطيع ترجمة الأحاسيس والمشاعر في الموسيقى والغناء إلى لغة النوتة ليحفظ للأجيال التالية ما يبدعه، أو ما تركه الأجداد من إرث. حتى العزف على الآلات فقد كان مقتصراً على البراعة المكتسبة بالممارسة والحس المرهف بمعرفة النغمات الشرقية، التي هي خلاصة التلاقح الطبيعي لموسيقات شعوب المنطقة وتعتمد في دوائر عملها على سلمٍ موسيقيٍ واحد هو السلم الفيثاغوري(١).

ورغم الأمية الموسيقية التي لازمت الكثير من أعلام الموسيقى العربية، إلّا أن هؤلاء كانوا على قدرٍ كبيرٍ من البراعة بصنعتهم وتركوا لنا أعمالاً مذهلة بروعتها وجمالها، وكانوا في الغالب مغنين لأن الغناء يُكسِب صاحبه براعة التحكم بالنغمات وأساليب الانتقال بينها، بالاعتماد على الأذن الحساسة وأصول هذه الانتقالات. وعندها يصبح المران تعويضاً عن العلوم الموسيقية النظرية. كل هذه الذخيرة الفنية والتي كانت بلاد الشام مرتعها آنذاك، حملها القباني عندما رحل إلى الاسكندرية وهناك لـقّـب بأهم الألقاب الموسيقية، عندما سماه الخلعي بأستاذ الموشحات الأكبر، بالإضافة إلى أنه إمام المسرح الغنائي العربي الذي وجد له في مصر المكانة اللائقة وأوجد فيها أعلاماً، هم في المحصّلة مفخرة لكل العرب.

لقد استطاع القباني أن يربط القديم بالحديث. فقلد الأندلسيين في صياغة

---

(١) لقد عرّب هذا السلم فيما بعد العلّامة الشيخ علي الدرويش، كما حلّل مقاماته إلى عقود وأجناس الموسيقار التركي رؤوف يكتا.

موشحاتهم واستلهم من الفارسية بعض الكلمات لإكمال صياغة الموشح وهي سنّة أندلسية قديمة؛ فقد كانوا يستعملون الألفاظ الأعجمية أو حتى العامية في خرجة الموشح (وهو عبارة عن القفل الأخير من الموشح). كما استعمل ما تعلمه من النغمات والألحان التركية مسخّراً هذا المزيج في خدمة مسرحه الغنائي، الذي كتب له الاستمرار على يدي تلامذته وبسبب مواضيعه التي عالجت واقعاً اجتماعياً قائماً آنذاك. فكان مختلفاً بشكله هذا عن مسرح مارون النقاش الذي لم يأخذ المكانة المطلوبة لعدم قيامه على المقومات التي تميّز بها مسرح القباني.

لقد أكمل القباني في الغناء مشوار شاكر أفندي الحلبي، الذي قَدِم مصر عام ١٨٢٠ ميلادية ليُعلِّم الموشحات والقدود لتُؤدى على طريقة أهل بلاد الشام. واستمر المصريون على هذه الطريقة في الغناء حتى ظهور الدور وموشحات الشيخ سيد درويش وما تلا ذلك من أعلام في الموسيقى والغناء.

لكل ما سبق ولمكانة الشيخ القباني الكبيرة في تاريخنا الموسيقي والذي تميز بها، وجدت من الضروري حفظ تراث، بل فضل هذا العلّامة. وبسبب الفاصل الزمني الكبير بين القباني وزمننا الحالي والذي قد يكون سبباً في ضياع الكثير من أعماله. وجدت من الأجدى التقاط هذه الأعمال وتثبيتها وتحديد كل عمل ودقة عائديته للقباني، حتى لا يتم الوقوع في مطب إقرار إرث لا يكون للقباني يد في ابتكاره. فكانت العودة للمراجع الوارد ذكرها آخر هذا الكتاب والتي فيها وجدت هذه المدونات، فأعدت صياغتها بالنوتة الحديثة والتي كانت تدون قبل الأربعينيات بالنوتة التي تعتمد درجة الراست هي النوا الحالية؛ أي إشارة (دو) في التدوينات الحديثة هي (صول) في التدوينات القديمة، فقمت بتحويلها حسب ما هو مستعمل الآن. ولعل هذا العمل هو فاتحة جمع تراث أعلام موسيقيين من سورية كان لهم الفضل والبصمة الواضحة في حدوث النهضة الموسيقية العربية في أواسط القرن العشرين.

وأخيراً:

إن ما استطعت تثبيته من أعمال القباني مرتباً حسب تسلسل النغمات الموسيقية

العربية، والذي اعتمد في مؤتمر الموسيقى العربية الأول في القاهرة عام ١٩٣٢ والذي وضع هذا التسلسل حسب درجة استقرار كل نغمة.

أما بالنسبة لتدوين الإيقاعات، فقد اعتمد في هذا الجمع اعتبار أن العلامة ذات الذيل المتجه إلى الأعلى هي الضرب الثقيل (دم) والعلامة ذات الذيل المتجه إلى أسفل هي الضرب الخفيف (تك). وهذا المبدأ مقتبس عن القسم الموسيقي من كتاب «من كنوزنا» لمؤلفه المرحوم الأستاذ نديم الدرويش والذي ابتدع هذه الطريقة ونهج على منوالها كثير من الكتب الموسيقية التي صدرت بعده.

راجياً من المولى أن يوفقنا جميعاً لما فيه خير ونهضة الموسيقى العربية.
والله من وراء القصد.

علي هيثم مصري

مـقـام الفرحفزا

وعليه موشح « يا من رمى القلب وسار » .

وجد هذا الموشح مدوناً في مخطوطه « الدر الحقيقي في ألحان الموسيقى » على مقام الفرحفزا المعـلّـق على درجة النوا وعلى ميزان المخمس التركي ، بينما وجد مدوناً في مجموعة تراثنا الموسيقي الذي أصدرته اللجنة الموسيقية العليا في القاهرة الجزء الثاني صفحة ١٩٤ ، على مقام العجم وبنفس الإيقاع ورغم أن هناك فارق زمني بين تدوين الشيخ علي الدرويش الذي وقع بين عامي ١٩٢٧ ـــ ١٩٢٨ ، بينما في مجموعة تراثنا الموسيقي وقع التدوين في ستينيات هذا القرن ؛ أي بفارق يربو عن الأربعين عاماً وهو زمن كافٍ لتغيير لحن الموشح بسبب النقل بالتواتر الحفظي والذي يعتبر أسوأ أنواع حفظ التراث وبرغم هذا الفارق نجد أن الحقيقة أقرب إلى الشيخ علي الدرويش ، لأنه نقله من تلاميذ القباني مباشرةً وثبته بالنوتة الموسيقية ولهدف توضيح النغمات التي لحن عليها الشيخ القباني ما تحويه دفّتا هذا الكتاب ، نبين النغمة وشخصيتها ودائرة العمل فيها .

مقام الفرحفزا

(من فصيلة البوسة ليك)



تحليل المقام

I : عقد ذو الأربع نهاوند على درجة اليكاه .

II : عقد ذو الخمس عجم على درجة العجم عشيران .

III : جهاركاه على درجة الجهاركاه .

IV : عقد ذو الخمس نوأثر على درجة الراست أو نهاوند على الراست .

V : أو عقد ذو الخمس عجم على درجة العجم عشيران .

VI : عقد ذو الاربع نهاوند على درجة اليكاه .

يبدأ العمل بهذه النغمة بإظهار العقد الثالث ومحتم الدخول إليه من درجة النوا أو من درجة العجم ويستبدل في الهبوط درجة الجهاركاه بالحجاز ليظهر مقام ذو أثر على درجة الراست .

وبالتالي فإن شخصية النغمة تقوم على إظهار الجهاركاه على الجهاركاه والعجم على درجة العجم .

وبالعودة للموشح المدون نجد أن الطور IV من النغمة يتحقق تماماً، أما شرط النغمة وإظهار حتمية الدخول من درجة النوا أو من درجة العجم فغير محقق، إضافة إلى استقرار النغمة .

وفي الموشحات المتوالية نقتصر الدراسة على النغمة الملحن عليها الموشح ويترك للقارئ تحليل الموشح حسب الشرح الأكاديمي لكل مقام وتبيان شخصيته ودائرة العمل الخاصة به وبيان الأطوار .

وأخيراً سجل هذا الموشح لأول مرة بصوت الشيخ درويش الحريري المصري وقدم إلى مؤتمر الموسيقى العربية الأول عام ١٩٣٢ على الأسطوانة التي تحمل الرقم H.C.142 على أنه من الألحان المصرية وهذا يدل على أن الشيخ القباني لحن هذا الموشح عندما كان في مصر .

مقام العجم

لقد دوّن على هذا المقام موشح « قم ولازم يا نديم » .

وقد وجد هذا الموشح في مجموعة السماع عند العرب (مجدي العقيلي) الذي بدوره أخذ نوتته الموسيقية من الشيخ علي الدرويش الذي أوقع تدوينه في مخطوطه « الدار الحقيقي في ألحان الموسيقى » . ولكن مايلفت النظر أن الأستاذ العقيلي وضع للموشح مقدمة موسيقية وهذا مالم يكن موجوداً في عصر القباني وخاصة أن الأخير لم يكن من كتبة النوتة وهي غالباً من وضع الأستاذ العقيلي ، لأن النقل بالتواتر الحفظي لا يدخل في نطاقه الموسيقى الصامتة ، فهي إن وجدت تكون خاضعة للتغيير والتحوير ، كما أن اللوازم الموسيقية هي سمة وضعها مؤلفو الموشحات المجددون في منتصف القرن العشرين ولم تكن سنة الوشاحين السابقين لذلك التاريخ .

ودون على هذا المقام موشح « يا من رمى القلب وسار » .

حسب ماورد في مجموعة تراثنا الموسيقي والذي سبق شرحه في مقام الفرحفزا وقد تعمدت هنا وضع نوتة الموشحين لتبيان الفارق الذي يحدث عادة في النقل المتواتر الحفظي والذي يغير مع الزمن المعالم الأساسية للموشح الأصلي .

وعلى نفس المقام دون موشح « آه من جور الغوالي » .

وقد ذكر الأستاذ جبرائيل سعادة في مقالة نشرتها مجلة التراث العربي (العدوان ٢٥ ـــ ٢٦ تاريخ تشرين الأول ١٩٨٦ وكانون الثاني ١٩٨٧) هذا الموشح وأسنده له كما ورد

على لسان تلميذ القباني كامل أفندي الخلعي وكذلك فإن فرقة الموسيقى العربية التي أسسها المرحوم عبد الحليم نويرة، قدمت هذا الموشح على أنه من تلحين القباني، بينما دونه الشيخ علي الدرويش دون التطرق إلى اسم الملحن.

إن الموشحين الآنفي الذكر أيضاً تم تسجيلهما على أسطوانات مقدمة إلى مؤتمر الموسيقى العربية الأول تحمل الأسطوانة الأولى رقم H.C.141 وموشح قم ولازم، أما الثانية فتحمل الرقم H.C.142 وعليها موشح آه من جور الغوالي ومقدمة على أنها موشحات مصرية.

وعلى نفس المقام هناك موشح يا شادي العجم من مقام العجم عشيران وعلى ميزان الخفيف وهو مطابق لمرحلة الموشحات التي تلحن على النغمة حسب ورودها في الكلمات وقد ورد هذا الموشح في كتاب الأغاني العصرية للخلعي (١٩٢١).

وتقول كلماته:

يا شادي العجم　　دور قداحي
روحي وراحي　　واعزف بألحان
واستجل أقداح　　في ضوء وضاح
من زهر أدواح　　سكري لقد حان

خانة

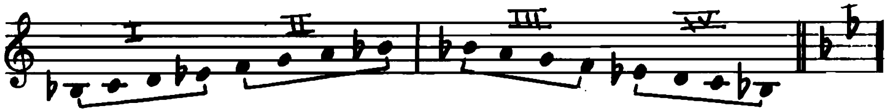
إيه إيه آهين　　يارم بليارم يارم دوس
ياطيب نفسي　　وقد وفى الحبيب
واستجل أقداح　　في ضوء وضاح
من زهر أدواح　　سكري لقد حان

أما موشح «شادن صاد قلوب الأمم».

على مقام العجم عشيران وميزان الدارج فقد ورد في الموسيقي الشرقي للخلعي

صفحة ١٣٠ ، وهناك تدوين له في كتاب تراثنا الموسيقي الجزء الثاني صفحة ١٩٦ وهو موثوق النسب للقباني .

مقام العجم عشيران
(من فصيلة العجم)



تحليل المقام

I : عقد ذو الأربع عجم على درجة العجم عشيران .
II : عقد ذو الأربع عجم على درجة الجهاركاه .
III : عقد ذو الأربع عجم على درجة الجهار كاه .
IV : عقد ذو الأربع على درجة العجم عشيران .

دائرة العمل في هذه النغمة تبدأ بإظهار العقد الثاني دخولاً إليه من الجهار كاه التي هي غـمّـاز النغمة ، يلي ذلك النزول إلى العقد الأول .

وبالتالي فإن شخصية هذه النغمة تقوم على إظهار نغمة العجم على درجتـي الجهار كاه والعجم .

مقام شوق أفزا

دوّن على هذا المقام موشح «كيف لا أصبو لمرآها الجميل».

وهو على ميزان الأقصاق أما نسب هذا الموشح فقد ثبته الفنان كامل الخلعي (تلميذ القباني)، كما دوّنه بالنوتة الموسيقية العلامة الشيخ علي الدرويش خلال وجوده في القاهرة عام ١٩٢٧ ومن طلاب القباني مباشرة. وقد اعتمد الأستاذ جبرائيل سعادة في مقاله المنوه عنه فيما سبق تثبيت الخلعي للموشح، معتمداً ما يقوله الخلعي صراحة حول لحن أي موشح هو توثيق سليم لهذا الموشح أو ذاك من أعمال القباني ونحن هنا لا نجد خلافاً بين المصادر مما يحدونا للقول أن الموشح هو من أعمال الشيخ القباني.

وبنظرة محللة إلى المقام الذي لحن عليه الموشح وهي من النغمات التركية التي دخلت بلادنا في الفترة المعنية بدراستنا.

شوق أفزا
أو مزيد الشوق
(من فصيلة العجم)



أطوار المقام

I : عقد ذو الثلاث عجم على درجة العجم عشيران .

II : عقد ذو الخمس صبا على درجة الدوكاه .

III : عقد حجاز على درجة الجهاركاه .

IV : عقد ذو الأربع عجم على درجة الدوكاه .

V : عقد ذو الأربع عجم على درجة العجم عشيران .

دائرة العمل

يحتم في الصعود البدء من الجهاركاه ويعمل في دائرة العقد الثاني بشرط أن تمس درجة الدوكاه وفي النزول تستبدل درجة الصبا بالنوا .

وبالتالي فإن شخصية النغمة تقوم على إظهار نغمة الصبا على الدوكاه والعجم على العجم والجهاركاه على الجهاركاه .

مقـام العراق والأوج عراق

دوّن على هذا المقام موشح « أفرغ الروض علينا » .

وهو على ميزان جفتة جنبر ولا يوجد أي خلاف حول تثبيت هذا الموشح وعائديته للقباني . فقد ذكره صراحة الخلعي على أنه من ألحان القباني ودوّنه بالنوتة الموسيقية الشيخ علي الدرويش . وقد سـجّـل هذا الموشح في إذاعة حلب بإشراف المرحوم نديم الدرويش الذي بدوره ثبّـت الكثير من هذه الموشحات وغيرها من الأعمال التراثية بالطريقة السمعية في إذاعة حلب ومنذ عام ١٩٤٨ (تاريخ إنشائها) . كذلك تطرق للتسجيل الكتابي من خلال القسم الموسيقي في كتاب « من كنوزنا » الذي صدر عام ١٩٥٥ .

كما دوّن على هذا المقام موشح « أدر راحاتي » .

الذي يقع على ميزان الدارج ولم يذكر عنه الخلعي صراحـةً أنه من ألحان القباني . كذلك فعل الشيخ علي الدرويش الذي كتب نوتته الموسيقية دون التطرق لاسم الملحن ورغم الخلاف البسيط في العلامات الموسيقية بينه وبين المدوّن في مجموعة تراثنا الموسيقي (الجزء الثاني) ، يمكن نسبه للقباني كما فعل كتاب تراثنا الموسيقي ، لذا وجدت من المفيد تثبيته كما دوّن في المجموعة .

وعلى هذا المقام أيضاً دوّن موشح « طال ليلي » .

على ميزان المصمودي وقد ثبته الفنان المرحوم سليم الحلو في كتابه الموشحـات

الأندلسية على أنه من ألحان القباني ، علماً أنه حصل عليه عندما كان في حلب . لذلك نجده مطابقاً إلى حدٍ بعيد للمدوّن في مخطوط « الدر الحقيقي » للشيخ علي الدرويش والذي بدوره لم ينسبه للقباني لعدم التأكد من ذلك وكذلك فعل الخلعي الذي لـقّـنه إياه بدون ذكر اسم ملحن له ولم يرد له ذكر في مراجع أخرى تثبته . فهو بالخلاصة من الموشحات المرجح أنها من ألحان القباني وعلى هذا الرأي الأخير يخلص الأستاذ جبرائيل سعادة الذي صنفه بدوره على أنه من المرجح عائديته للقباني .

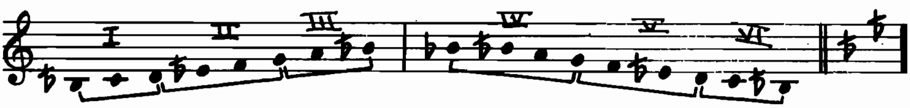
سجل الموشح الأول والثالث من هذا المقام على أسطوانة شركة الجراموفون وقدم لمؤتمر الموسيقى العربية الأول تحت رقم H.C.138 .

وأخيراً دوّن على مقام الأوج عراق موشح « شجني يفوق على الشجون » .

وهو على ميزان المصمودي وقد وجد مدوّناً في مجموعة تراثنا الموسيقي (الجزء الثاني صفحة ٢٠٢) وفي كتاب الخلعي « الموسيقي الشرقي » ، الصفحة ١٣٤ ، كما سجلته فرقة الموسيقى العربية ضمن ما قدمته من تسجيلات .

في هذه النغمة تعرضنا لمقام العراق والأوج عراق سنبين هنا تحليل كل مقام لتبيان الفرق بينهما حسب ما يلي :

مقام العراق
(من فصيلة العراق)



تحليل المقام وبيان أطواره

I : عقد ذو الثلاث عراق على درجة العراق .

II : عقد ذو الأربع بياتي على درجة الدوكاه .

III : عقد راست على درجة النوا .

IV : عقد بوسة ليك على درجة النوا .

V : عقد ذو الأربع بياتي على درجة الدوكاه .

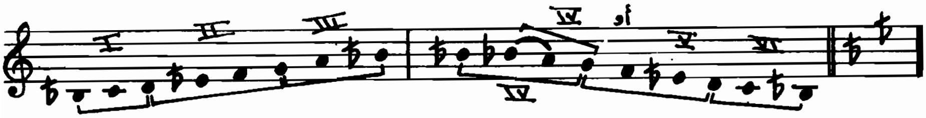
VI : عقد ذو الثلاث عراق على درجة العراق .

دائرة العمل

يبدأ العمل في هذه النغمة بإظهار العقد الأول دخولاً إليه من الراست مع استعمال اليكاه كظهير له . يلي ذلك الانتقال إلى العقد الثاني لإظهار مقام البياتي على الدوكاه ثم يليه راست على النوا أو أوج على الأوج وعند النزول تستبدل درجة الأوج بالعجم .

فتكون شخصية النغمة قائمة على إظهار مقام البياتي على الدوكاه .

مقام الأوج عراق
(من فصيلة العراق)



تحليل المقام وبيان الأطوار

I : عقد ذو الثلاث سيكاه على درجة العراق .

II : عقد ذو الأربع بياتي على درجة الدوكاه .

III : عقد راست على درجة النوا .

IV : عقد راست على درجة النوا .

أو IV : عقد بوسه ليك على درجة النوا .

V : عقد ذو الأربع بياتي على درجة الدوكاه .

VI : عقد ذو الثلاث سيكاه على درجة العراق .

وتقوم شخصية النغمة على إظهار البياتي على درجة الدوكاه والراست على درجة النوا والسيكاه على درجة الأوج .

مقـام البستة نكاز

دوّن على هذا المقام موشح « قم لنحو الحان ولازم » .

وقد وردت كلمات هذا الموشح في كتاب الموسيقي الشرقي لكامل أفندي الخلعي وبدون نوتة موسيقية على أنه من مقام الأوج عراق (الخلعي صفحة ١٣٥) ونسبه صراحةً للقباني ، كما ورد في مخطوط الشيخ علي الدرويش منسوب صراحة للقباني ومدوّن بالنوتة الموسيقية وهذا الخلاف في النغمة ناتج عن التواتر في النقل ، لقرب المقامين ولكونهما من فصيلة العراق أي فصيلة واحدة في طائفة النغمات .

كما دون على هذا المقام موشح « يا من جفا وما رحم » .

وهو على ميزان الفالس أو اليوروك يعود نسب هذا الموشح للقباني ، رغم أن الأستاذ سعادة يرجح أنه للقباني ولا ينسبه صراحة ، بينما ثبته الشيخ علي الدرويش صراحة على أنه للقباني ودوّنه المرحوم نديم الدرويش ، نجله ، في مجموعته « من كنوزنا » على نفس المقام منقولاً من مخطوطات والده الذي كتبه على ميزان السماعي سربند . أما النوتة التي كتبها المرحوم مجدي العقيلي للموشح في مجموعته « السماع عند العرب » فتعود لنفس المصدر السابق ذكره .

وقد سجل الموشح الأول على أسطوانة تحمل الرقم H.C. 144 وقدم لمؤتمر الموسيقى العربية الأول ولم يقدم الموشح الثاني ، إنما سجل في التلفزيون العربي السوري عام ١٩٨٨ بأداء المطرب عمر سرميني .

وبتحليل مقام البستة نكار نجد :

البستة نكار
(من فصيلة العراق)



تحليل المقام وبيان أطواره

I : عقد ذو الثلاث سيكاه على درجة العراق .

II : عقد ذو الخمس صبا على درجة الدوكاه .

III : عقد كرد على درجة الحسيني .

IV : عقد كرد على درجة الحسيني .

V : عقد ذو الخمس صبا على درجة الدوكا .

VI : عقد ذو الثلاث سيكاه على درجة العراق .

دائرة العمل في هذه النغمة تتم بالصعود بإظهار العقدين الثاني والثالث ، يلي ذلك الصعود إلى عقد رابع وعمل نغمة صبا على درجة المحير . وفي النزول من العقد الثالث يظهر درجة العجم ، يلي ذلك الهبوط إلى العقد الثاني ويشترط أن يكون الارتكاز على درجة السيكاه لا على الدوكاه ، ثم يكون النزول إلى درجة العراق والاستقرار عليها . وبالتالي تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار عقد صبا على درجة الدوكاه .

مقام الراست

دوّن هذا المقام موشح « عيد المواسم » .

وهو كما وجد مكتوباً في مجموعة السماع عند العرب للأستاذ مجدي العقيلي (الصفحة ٨٢) على مقام الراست كردان وميزان العويص .

ولكن رغم شهرة هذا الموشح الواسعة ، على أنه من أعمال القباني ، إلا أن تلميذه كامل الخلعي لم ينسبه صراحةً للقباني وبالتالي حجة إرجاعه للقباني ليست قوية . وقد وجد هذا الموشح على مقام الدلنشين وميزان إيون هواسي في مجموعة الدر الحقيقي للشيخ علي الدرويش والذي أرجعه بدوره للشيخ بهاء أفندي الرفاعي وهو من مشاهير مدينة حلب الشهباء في القرن الماضي وله تكية مولوية في محلة البياضة في المدينة وبالتالي هناك اختلاف في المقام بينه وبين ما دوّنه العقيلي ورأيت تثبيت الأخير ، رغم ضعف نسبه . كما أن هذا الموشح لم يسجل بين موشحات مؤتمر الموسيقى العربية الأول وعند الخلعي كتب أن الدور الثالث هو خانة الموشح .

كما دوّن على هذا المقام موشح « يا من لعبت » .

وهو على ميزان فالس أو يوروك وقد أورده المرحوم فؤاد محفوظ وهو من أعلام الموسيقى في سورية على أنه من أعمال القباني وربما كان من الأعمال التي لحنها عندما كان في سورية ولهذا السبب لم يرد ذكره في المراجع المصرية ، كما وجد هذا الموشح في تدوينات الشيخ علي الدرويش على مقام الراست كبير وإيقاع الدارج دون الإشارة إلى مؤلف أو ملحن .

كما دوّن على هذا المقام موشح « رصع اللجين بياقوت في الحناجر » .

على ميزان المصمودي الكبير ذكر على أنه من الموشحات المرجح تلحينها للقباني وقد قدمته فرقة عبد الحليم نويرة للموسيقى العربية ولم يذكره أي مرجع آخر على أنه وجد في تدوينات الشيخ علي الدرويش دون التطرق لاسم ملحن. وقد سجل على الأسطوانات المقدمة لمؤتمر الموسيقى العربية الأول على الأسطوانة التي تحمل الرقم H.D.10 .

وأخيراً وجدت من المفيد تثبيت أحد القدود التي لحنها الشيخ القباني والتي لا زالت تحظى بالاستماع ، رغم مرور أكثر من مئة عام على ولادتها والقدود هي موشحات خفيفة على ميزان الوحدة السايرة. وقد دونته رغم شيوعه لإعطاء نموذج من الأعمال الخفيفة التي قام بتلحينها القباني وعلى منوالها عدة أعمال مثل صيد العصاري ويا مسعدية صبحية ويا مال الشام ويا غصن نقا وغيرها .

وسنقوم بتحليل المقام المستعمل في ألحان هذه الموشحات .

مقام الراست



تحليل المقام وبيان الأطوار

I : عقد ذو الأربع راست على درجة الراست .

II : عقد ذو الأربع راست على درجة النوا .

III : عقد ذو الأربع بوسة ليك على درجة النوا .

IV : عقد ذو الأربع راست على درجة الراست .

يبدأ العمل بلمس درجة الراست ، ثم الصعود من درجة اليكاه إلى الراست بجنس

راست على اليكاه يلي ذلك راست على درجة النوا وفي الهبوط تستبدل الأوج بالعجم، لإظهار مقام البوسة ليك ويستحسن قبل الاستقرار النزول إلى اليكاه بجنس راست.

وبالتالي فإن شخصية النغمة تقوم على إظهار جنس راست على درجة اليكاه وعقد سيكاه على درجة السيكاه.

مقام الراست كبير

يتطابق مقام راست كبير مع سلم مقام الراست، باستثناء العقد الأول الذي يكون في الراست كبير عبارة عن عقد سازكار على درجة الراست؛ أي تكون درجة الدوكاه مرفوعة بمقدار دييز ويتطابق المقامان عند الهبوط؛ أي يعمل بوسة ليك على النوا ثم راست على الراست.

مقام نهاوند ونهاوند كبير

أهم موشحات مقام النهاوند الكبير هو موشح « بالنهاوند الكبير » .

وهو على ميزان جفتة جنبر وقد دوّن على الميزان الثنائي تماماً ، كما هو مسجل في إذاعة حلب ويعتبر هذا الموشح تقريباً من التراث العربي الوحيد من نوعه الملحن على مقام النهاوند الكبير والذي يختلف عن مقام النهاوند كما سنبين لاحقاً .

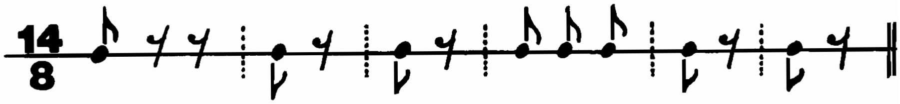
وقد أورد ذكره كامل الخلعي وسجل على أسطوانات المؤتمر على الأسطوانة ذات الرَقم H.D.12 .

كذلك وجد موشح « أي ظبي لوا عني بعدا » .

فقد وجد في المراجع المختلفة على أنه من مقام النهاوند ، كما أورده الخلعي ونقله عنه الأستاذ جبرائيل سعادة في مقالته ، ولكن عندما دوّنه الشيخ علي الدرويش بالنوتة الموسيقية ، فكان على مقام النوأثر وإيقاع الرمل وتعود أسباب سوء النقل لعدم تمكن المصريين في عشرينيات القرن من مقام النهاوند لكونه دخل حديثاً إلى مصر . وهذا ما أكّـده الموسيقار اسكندر شلفون صاحب مجلة « روضة البلابل » وبالتحديد في العدد الخامس شباط ١٩٢٢ السنة الثانية (الصفحة ٦٩) ، حيث قال : موشحات النهاوند قليلة نظراً لحداثة هذه النغمة في مصر .

هذا يوصلنا إلى نتيجة أن الموشح كان فعلاً من مقام النهاوند، عندما تم تلحينه ولكن الذي نقله إلى الشيخ علي الدرويش، أدّاه على مقام النوأثر رغم الفارق الواسع بين النغمتين وبالتالي ضاع أصل الموشح وهو نهاوند، فقمت بتدوينه كما وصلتني نوتته في مقام النوأثر.

وأخيراً وجدت كلمات موشح، قيل أنه على مقام النهاوند هو «اشطح وهم يا ابن ودي». ولم أجد له أصولاً تدوينية في أي من المراجع المتوفرة وهو على ميزان الروان مولوي الذي يتألف من الشكل التالي:



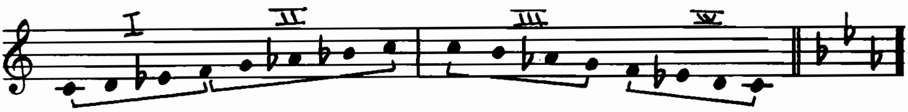
وتقول كلماته:

اشطح وهم يا ابن ودي   واغنم صفاء الزمان
واشرح أحاديث وجدي   ما بين أهل المعاني

خانة

يا منيتي ومرامي   أدر كؤوس المدام
رضاك بدري وقصدي   وبغيتي والأماني

مقام النهاوند
(من فصيلة البوسه ليك)



تحليل المقام وأطواره

I : عقد ذو الأربع نهاوند على درجة الراست .

II : عقد ذو الخمس نهاوند على درجة الجهاركاه .

III : عقد ذو الأربع حجاز على درجة النوا .

IV : عقد ذو الأربع نهاوند على درجة الراست .

يكون البدء بالعقد الأول أو الدخول من درجة النوا مع لمس الجهاركاه أو الراست كظهير . وفي الهبوط تستبدل درجة العجم بالنيم ماهور ويعمل حجاز على النوا والأصح نكريز على الجهاركاه ، ثم الهبوط إلى العقد الأول .

وبالتالي فإن شخصية النغمة تقوم على إظهار مقام النهاوند على درجة الجهاركاه .

مقام نهاوند كبير
(من فصيلة النهاوند والبوسه ليك)



تحليل المقام وأطواره

I : عقد ذو الأربع نهاوند على درجة الراست .

II : عقد ذو الأربع حجاز على درجة النوا .

III : عقد ذو الأربع بوسة ليك على درجة النوا .

IV : عقد ذو الأربع نهاوند على درجة الراست .

فالعمل هنا يبدأ في دائرة العقد الثاني بالدخول إليه من درجتني الحجاز والنوا وفي الهبوط تستبدل درجة الحصار بالحسيني ويعمل بوسه ليك على النوا .

وبالتالي فإن شخصية النغمة تقوم على إظهار نغمة النهاوند على الراست والبوسه ليك على النوا .

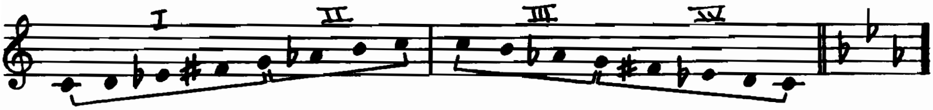
مقام النوأثر

دوّن على هذا المقام موشح «أي ظبي لوا عني بعدا» .

وقد ورد شرحه في مقام النهاوند ولم تختلف المراجع في عائديته للقباني وشرح المقام كالتالي :

النوأثر

(من فصيلة النكريز والنوأثر والحصار)



تحليل المقام وبيان أطواره

I : عقد ذو الخمس نوأثر أو نكريز على درجة الراست .

II : عقد ذو الأربع حجاز على درجة النوا .

III : عقد ذو الأربع حجاز على درجة النوا .

IV : عقد ذو الخمس نوأثر أو نكريز على درجة الراست .

يستهل في هذه النغمة العمل بإظهار درجتي الحجاز والنوا والارتكاز على النوا وينطبق ذلك على سلم الهبوط .

وبالتالي تقوم شخصية النغمة على إظهار نغمتي الحجاز على النوا والنوأثر والنكريز على درجة الراست .

مقام المحيّر

وقد دوّن على هذا المقام موشح «راق أنسي».

وهو على إيقاع المخـمّـس وقد دون في مجموعة الشيخ علي الدرويش على مقام الحسيني كلعزار وميزان المخـمّـس العادي $\frac{١٦}{٤}$ وطبعاً المقامات الثلاثة هي من فصيلة البياتي وسوء النقل هو السبب الرئيسي بهذا الخلاف، حيث سقطت جمل بسيطة وعوض عنها جمل أخرى جعلت نغمة الموشح تختلف.

ويعود تحديد نغمة الموشح إلى أذن المدوّن. فمقام المحير يختلف عن مقام البياتي في الهبوط فقط، حيث يعمل عقد ذو الخمس بوسه ليك على درجة النوا، بينما البياتي يكون عقد ذو الأربع كرد على درجة الحسيني وباقي عقود السلم الصاعد والهابط في المقامين متشابهة.

وسنوضح مقام المحير وتحليله وبيان أطواره وشخصيته.

مقام المحيّر
(من فصيلة البياتي)



تحليل المقام وبيان أطواره

I : عقد ذو الخمس بياتي على درجة الدوكاه .

II : عقد ذو الأربع بياتي على درجة الحسيني .

III : عقد ذو الخمس بوسة ليك على درجة النوا .

IV : عقد ذو الأربع بياتي على درجة الدوكاه .

يبدأ العمل في هذه النغمة بدءاً من المنطقة الجوابية مع إظهار درجة المحيّر مسبوقة بدرجة الكردان وفي الهبوط يعود إلى درجة المحيّر بجنس بياتي ، ثم إلى عقد بوسه ليك على النوا وفي الختام يعمل بياتي على درجة الدوكاه .

وبالتالي فإن شخصية النغمة تقوم على إظهار نغمة الحسيني على درجة المحيّر ؛ أي من المنطقة الجوابية .

مقام حسيني كلعزار

دوّن على هذا المقام موشح «محبوبي اقتصد نكدي».

وهو على ميزان الدارج ورغم أنه مثبت التلحين للقباني عند كل من الشيخ علي الدرويش وكامل الخلعي في كتابه الموسيقي الشرقي (الصفحة ١٢٩). وفي الجزء الثاني من كتاب تراثنا الموسيقي (الصفحة ٨٠)، إلا أن الأستاذ جبرائيل سعادة لا يرجعه للقباني لعدم دقة العبارة التي استخدمها الخلعي في حديثه عن تلقيه للموشح من أستاذه القباني ورغم وجوده في مجموعة رواية عفيفة كلاماً فقط فهذا لا ينفي أنه للقباني.

وضمن هذا السياق والرد جرت العادة في تلكم الأيام أن يبحث الملحن عن كلمات يلحنها ومن أي مصدر كان، حتى ولو كانت ملحنة سابقاً كما فعل الشيخ علي الدرويش الذي بدوره وضع لحناً لكلمات هذا الموشح ولكن على مقام السيكاه وميزان الترس $\frac{١٢}{٤}$ وقدمه في مؤتمر الموسيقى عام ١٩٣٢ كمثال ملحن على الإيقاع المذكور.

هذا الموشح مسجل على مقام الحسيني كلعزار على أسطوانة تحمل الرقم **H.C.137** ومقدم لمؤتمر الموسيقى العربية الأول عام ١٩٣٢.

مقام كلعزار
(من فصيلة البياتي)



تحليل المقام وبيان أطواره

I : عقد ذو الأربع بياتي على درجة الدوكاه .

II : عقد ذو الأربع بياتي على درجة الحسيني .

III : آ ـــ عقد ذو الخمس حجاز على درجة النوا .

ب ـــ عقد ذو الخمس بوسة ليك على درجة النوا .

IV : عقد ذو الأربع بياتي على درجة الدوكاه .

والعمل فيه يكون بدءاً من درجة الأوج إلى الكردان ثم المحيّر للعمل في دائرة العقد الثاني بنغمة البياتي على الحسيني . وتكون شخصية النغمة قائمة على إظهار جنس الحسيني على درجة الحسيني وجنس الحجاز على درجة النوا .

مقام الحجاز

دوّن على هذا المقام موشح « برزت شمس الكمال » .

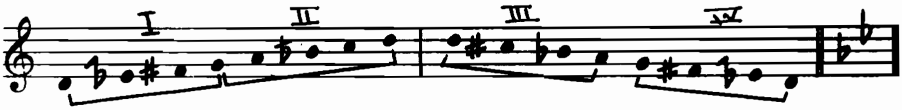
لقد وصفه اسكندر شلفون صاحب الروضتين بأنه عمدة موشحات الحجاز ولم يختلف اثنان وفي كل المراجع على أن هذا الموشح هو للقباني ويسمى أحياناً « بزغت شمس الكمال » وهو على ميزان جفتة جنبر .ومسجل على الأسطوانة ذات الرقم H.D.11 من أسطوانات مؤتمر الموسيقى العربية الأول .

وعلى نفس المقام دوّن موشح « ما احتيالي يا رفاقي » .

على ميزان الأقصاق والذي كان يسمى الأقصاق الإفرنجي . يضعف نسب هذا الموشح لعدم وروده في أغلب المراجع على أنه للقباني وطالما أن هناك بعض الإشارات . لذلك كما ورد في كتاب مقامات الموسيقى العربية للدكتور صالح المهدي بتونس وجدت من المفيد تثبيته ، رغم أنه مدون بالنوتة في كتاب « من كنوزنا » للمرحوم الأستاذ نديم الدرويش ودون التطرق لاسم الملحن تماماً ، كما ورد في مجموعة « الدر الحقيقي » للشيخ علي الدرويش وقد سجل هذا الموشح على أسطوانة تحمل الرقم H.D.11 لمؤتمر الموسيقى العربية .

أما عن مقام الحجاز فذلك تحليله :

مقام الحجاز
(من فصيلة الحجاز)



تحليل المقام وبيان أطواره

I : عقد ذو الأربع حجاز على درجة الدوكاه .

II : عقد ذو الخمس راست على درجة النوا .

III : عقد ذو الأربع حجاز على درجة الحسيني .

IV : عقد ذو الأربع حجاز على درجة الدوكاه .

يبدأ العمل في هذه النغمة من العقد الأول دخولاً إليه من درجة الراست كظهير للدوكاه ، ثم يعمل بجنس راست على اليكاه .

وشخصية النغمة تقوم على إظهار جنس الراست على درجة اليكاه ودرجة النوا .

مقام صبا

وجد على هذا المقام موشح « بدر حسن لاح لي ينجلي » .

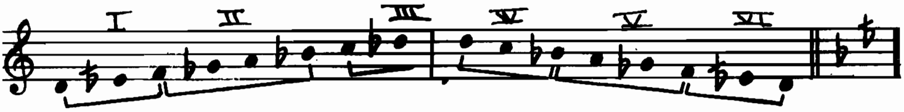
على ميزان المصمودي الصغير وقد أورد ذكره كامل الخلعي في كتاب الموسيقي الشرقي (الصفحة ١٣٤) على مقام البسته نكار وكذلك سليم الحلو في كتابه الموشحات الأندلسية (الصفحة ١٤٨) على نفس المقام وقبلها دوّنه عام ١٩٢٧ الشيخ علي الدرويش على مقام الصبا ولكنه (أي الشيخ الدرويش) كتب ملحوظة في نهاية الموشح قائلاً بأن لحنه مأخوذ من بيشرو (بشرف) صبا تلحين المرحوم حمزة دده الكماني المولوي .

وعلى نفس المقام هناك موشح « اليوم يا بدري نزيل الهموم » .

ورد في كتاب الموسيقي الشرقي للخلعي (الصفحة ١٠٨) وكذلك أورده الشيخ علي الدرويش دون ذكر اسم مؤلفه وهو على ميزان سماعي سربند أو الدارج . وقد تم تدوينه كما أورده الشيخ علي الدرويش في مجموعة موشحاته وضمن التدوينات غير موثوقة النسب ؛ أي أنه يرجح عائديته للقباني .

أما مقام الصبا فهو كالتالي :

مقام صبا
(من فصيلة الصبا)



تحليل المقام وبيان أطواره

I : عقد ذو الثلاث بياتي على درجة الدوكاه .
II : عقد ذو الأربع حجاز على درجة الجهاركاه .
III : عقد حجاز على درجة الكردان .
IV : عقد عجم على درجة العجم .
V : عقد ذو الأربع حجاز على درجة الجهاركاه .
VI : عقد ذو الثلاث بياتي على درجة الدوكاه .

يكون الدخول في هذه النغمة من درجة الجهاركاه وهي أهم مراكز هذه النغمة مع مداعبة درجة السيكاه لعمل نغمة حجاز على الجهاركاه، وبالتالي فإن شخصية هذه النغمة تقوم على إظهار نغمة الحجاز على درجتي الجهاركاه والكردان .

مقام الحصار

وقد دوّن على هذا المقام موشح « رقص البان وغنى » .

على ميزان جنبر حلبي ($\frac{٢٤}{٤}$) وقد وصل هذا الموشح للشيخ علي الدرويش بدون لحن للخانة وربما اندثرت مع الزمن فقام الأخير بوضع خانة للموشح من تلحينه ورأيت تثبيت هذا الموشح لاشتراك علمين من أعلام الموسيقى العربية في صياغة لحن متكامل لهذا الموشح، أما الإيقاع فهو من جملة الإيقاعات التي قدمت لمؤتمر الموسيقى العربية الأول وقد ظهر في مدينة حلب، لذا اتفق على تسميته « الجنبر الحلبي » وقدم عليه كمثال موشحة « حبذا الدوكاه » وهو يختلف بضغوطاته عن إيقاع الأربعة والعشرين، وفي سرعته كذلك. فالأول تأخذ السوداء فيه زمن 66 : ا. أما الثاني فتكون 60 : ا. حسب الميترونوم وتلاحظ أن الموشح صحيح المقام وغير ما ذكره الأستاذ سعادة في دراسته عن موشحات القباني حيث أورد هذا الموشح على أنه من مقام الحسيني ودحضاً لأي خلاف نقول: أنه ظهرت في القرن التاسع عشر موشحات ارتبطت كلماتها بالنغمات الملحنة لها، فكان اللحن ينساب حسب الكلمة الموجودة في الشعر فموشحة « حبذا الدوكاه » تكون على الدوكاه. وهناك مثال آخر لموشح شهير سأورد كلماته وأترك استنتاج المقامات الملحن عليها للقارئ بعد وضع خط تحت الكلمة التي تعبر عن المقام الذي تغنى عليه وهو موشح « غنت سليمى بالحجاز » .

وتقول كلماته :

غنـت سلمى **بالحجـاز** وأطـربت أرض **العـراق**
يالـيت لا كـان **النـوى** لما حويـد **الركـب** سـاق
حيـث وافى العيـس نجدا قـف رويـداً واطـرب **العشاق**
محيّر فـي مسـمعـي لحـالي **الأوج** راق
عـدت إلى **الشهنـاز** ووقفـت في أرض **الحجـاز**

وبهذا النوع من الموشحات أسلوب آخر في غنائها، فبعد كل شطر من الأبيات الشعرية المغناة يلزم إجراء تحميل وهذا التحميل هو وصلة من الموشحات تكون على نفس النغمة التي أشار إليها الشطر الشعري وتتكون من ثلاث أو أربع موشحات، تبدأ بالميزان الكبير، ثم إلى الأصغر فالأصغر على أن تعطى النغمة من الموشح الأصلي وعلى هذا يمكن بالعودة لموشحة القباني المدوّنة، فهي من مقام الحصار، كما تم تثبيت النوتة لأن في كلام الموشح ما يوحي إلى هذه النغمة ويمكن على ذلك تصنيف هذا الموشح من موشحات تلك الفترة التي تبين للمستمع النغمة من خلال كلام الموشح.

ولزيادة الفائدة سيتم شرح المقام كالتالي :

مقام الحصار
(من فصيلة النوأثر على الدوكاه)



تحليل المقام وبيان أطواره

I : عقد ذو الخمس بياتي أو حصار على درجة الدوكاه.

II : عقد ذو الأربع حجاز على درجة الحسيني.

III : عقد ذو الأربع حجاز على درجة الحسيني .
IV : عقد ذو الخمس حصار أو بياتي على درجة الدوكاه .

يكون البدء في هذه النغمة من درجة الحسيني مع لمس درجة الحصار ، ثم يعمل حجاز على الحسيني وبالتالي فإن شخصية هذه النغمة تقوم على إظهار درجة الحصار وجنس البياتي على الدوكاه .

مقام الهزام

وقد دوّن على هذا المقام أطول موشح في التراث العربي هو موشح .

« اشفعوا لي يا آل ودي » وهو على ميزان جفتة جنبر ولم يصل هذا الموشح إلا عن طريق الشيخ علي الدرويش الذي كتب بجانب خانة هذا الموشح عبارة للمرحوم أبي خليل القباني . وقد سجل هذا الموشح على أسطوانة لمؤتمر الموسيقى العربية الأول تحمل الرقم . H.C.136

وسواء كان الموشح بالكامل للقباني أو الخانة فقط ، فإننا قد ثبتنا هذا التراث الخالد الذي يبعث فينا الفخر والاعتزاز بما نملك من مخزون إنساني موسيقي عظيم .

وعلى نفس المقام تم تدوين موشح « صاح هات الراح » .

على ميزان الأقصاق سماعي وقد ثبت هنا كما ورد في مجموعة تراثنا الموسيقي الجزء الثاني (الصفحة ١٦٨) . وقد ورد في مصادر أخرى على أنه من مقام السيكاه وطبعاً هناك فرق واضح بين مقامي السيكاه والهزام وبتحليل مقام الهزام يظهر الفارق ، بينما في شخصية النغمتين ، نجد أن مقام السيكاه تقوم شخصيته على إظهار نغمة الراست والبوسه ليك على النوا ، بينما في الهزام يجب إظهار جنس الحجاز على درجة النوا .

مقام الهزام
(من فصيلة السيكاه)



تحليل المقام وبيان أطواره

I : عقد ذو الثلاث سيكاه على درجة السيكاه .

II : عقد ذو الأربع حجاز على درجة النوا .

III : عقد راست على درجة الكردان .

IV : عقد راست على درجة الكردان .

V : عقد ذو الأربع حجاز على درجة النوا .

VI : عقد ذو الثلاث سيكاه على درجة السيكاه .

يبدأ العمل في هذه النغمة في دائرة العقد الأول ، ثم يلي ذلك بقية العقود وبالتالي تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة النوا .

وبعد فقد وجدت من الموشحات التي تنسب للعلّامة الشيخ أحمد أبي خليل القباني الكثير ، ولكنني لم أجد تدوينات موسيقية تحفظ ألحانها من الضياع ولا تثبيتاً لعائديتها له بشكل قوي وراسخ ، لذا رأيت من الأجدى كتابة بعضها علّ من يقرأها ويتعرف عليها يكون عوناً في إكمال مشوار حفظ تراث رجل ، قدّم حياته كاملة للموسيقى والمسرح واعتُبر بحق إمام المسرح الغنائي العربي بلا منازع . ومن هذه الموشحات :

١ ـــ موشح « آه واشوقي لأوقات الوصال » على مقام الحجاز كار وقد ورد ذكره في العدد السادس السنة الثالثة من مجلة روضة البلابل الصادرة عام ١٩٢٣ لمحررها اسكندر شلفون .

٢ ـــ موشح « هات يا باهي السنا » من مقام الحجاز وقد ورد في كتاب الموسيقي الشرقي لكامل الخلعي (الصفحة ١١٦) .

٣ ـــ موشح « بالله يا باهي الشيم » من مِقام عجم بوسه ليك وقد أورد ذكره كامل الخلعي في الموسيقي الشرقي (الصفحة ١٣١) .

٤ ـــ موشح « بروق مربع النجد » من مقام السيكاه أورده الخلعي في الموسيقي الشرقي (الصفحة ١٢٢) .

٥ ـــ موشح « سباني مذ بدا باهي المُـحيا » مقام السيكاه وهو من الموسيقي الشرقي للخلعي (الصفحة ١٢٣) .

وغيرها أمثلة أخرى ، يرجّـح أنها للقباني ولكن بدون إثبات نسب قوي لها .

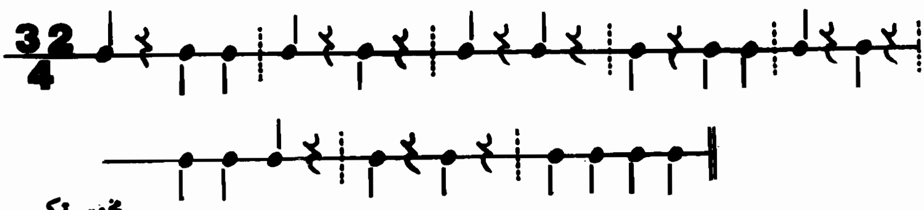
بقي الإشارة إلى أنه لا يوجد قطع موسيقية آلية من ألحان القباني ، وذلك لعدم معرفته أصول النوتة وعلم الترقيم وهو السبب الأول والهام لوجود مثل هذا الكتاب ، الذي قطفت من خلاله زهرات القباني المبعثرة هنا وهناك ، بين طيات الكتب السورية والمصرية واللبنانية . آملاً أن أكون قد توصلت إلى حـدٍ ما بتثبيت جزءٍ هامٍ من تراث هذا العـلّامة الذي ترك لنا إرثاً هاماً في فترة خيّـم على البلاد خلالها الحكم العثماني الذي لم يدع مجالاً لكل ذي موهبة بالتعلم أو إعطاء ما يدفع خطوات للأمام نحو حضارة تشمل كل المجالات ، ومنها الموسيقية . فقد أخذوا الكثير من موسيقانا وأخذنا منهم ولكن اقتصر التدوين والتأريخ عليهم فقط ، بينما بقي العرب يعملون في ظل الموهبة فقط .

وسوف يأتي اليوم الذي نلم فيه شتات هؤلاء الأفذاذ المبدعين والذين وضعوا أساساً هاماً لهدف تطوير الموسيقى العربية .

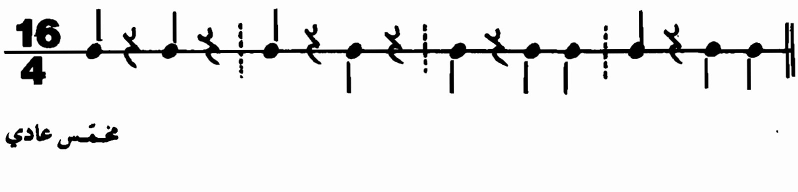
موشـح
يا من رمى القلب وسار

دور : يا من رمـى القـــلب وسار   رفقـاً فـمـا هذا النـفـــار
خانة : وقتي صـفـا والكـاس دار   لـمـا وفـى خـلّــــي وزار
دور : اسمـع نـواحـي يـا غـزال   في ظـلـمـة الليـل الطـويـل
اسمـح وجـد لي بالوصـال   حبـي دعـا خلـع العـذار

الإيـقـاع



مخمس تركي



مخمّس عادي

مقام
فرحفزا معلوم على النوى

موشح
يا من رمى القلب وسار

الإيقاع
مخمس تركي



موشـح
قم ولازم يا نديم

دور: قــم ولازم يـــانـديـــم   لـثــم ثـغــر ألـعـــس
١

دور: يــالــه غـصـنـاً تـثـنـــى   فــي ريــاض الـســنـــدس
٢

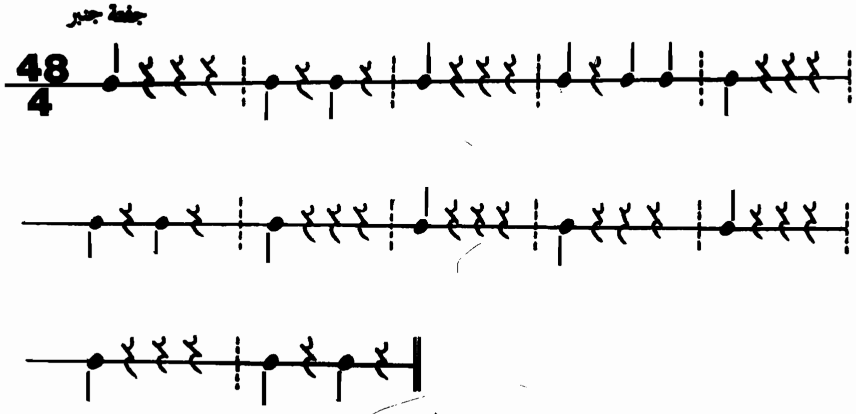
خانة: شاقـنــي لـمــا تـثـنـــى   قــد مـحـبـوبـي الـرطـيــب

غطاء: فـهـزار الــروض غـنـــى   مـنـعـشـــاً لـلأنـفـــس

وللخانة كلام آخر هو :

خانة: قـلـت يـابـاهـي المـحـيـا   عـاطـنـي كـأس الـمــدام

الإيـقـاع



مقام عجم معلّق

موشح

قم وللازم يانديم

الإيقاع

چفته چنبر

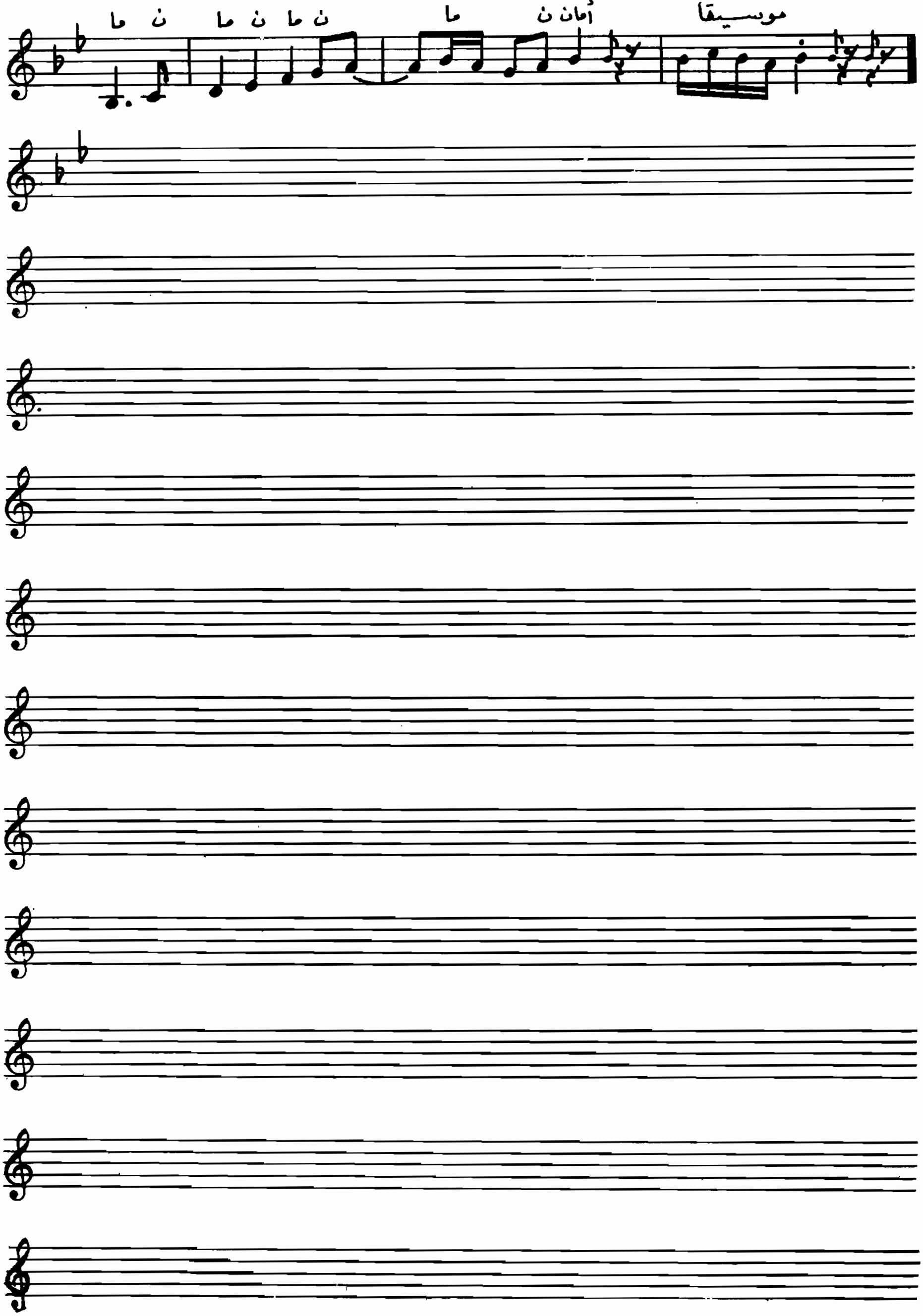


تابع موشح
قم والزم يا نديم



تابع موشح

قم ولازم يانديم



موشح
آه من جور الغوالي

دور ١: آه مــن جــور الـغـوالــي   آه مــن حــر الـفـــراق

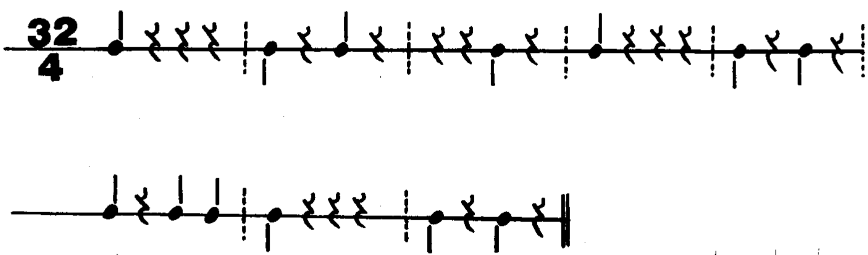
دور ٢: سيـمــا راخـــي الـــدلال   مــن سـمــا حسـنــاً وراق

خانة: خــده الزاهـــي المـــورد   فـــاق أنـــوار الـشـمــوس

غطاء: كـامل الأوصــاف الأغـيــد   قد سـمــح لــي بالـتـــلاق

الإيــقــاع

ورشان



مقام
عجم عشيران

موشح
آه من جور الغوالي

الإيقاع
ورشان



تابع موشح آه من جور الغوالي



مقام العجم

الإيقاع مخمس

موشح
يا من رمى القلب وسار



موشـح
شادن صاد قلوب الأمم

دور : شـادن صاد قلـوب الأمم بجمـال وشـــرد

١ حـل في سرحـه وادي سـلم بين تيـه وغيـد

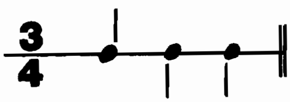
خانة :ليس في العرب ولا في العجـم مثلـه رطب الجسد

قلـت لـمـا طـاف بالـملتـزم وعلى الحجر اعتمد

غطاء: يا رشا الخيـف وبان العـلم مدد الله مدد

الإيـقـاع

سماعي دارج (وهو الأعرج البطيء)



مقام عجم عشيران

موشح
شادن صاد قلوب الأمم

الإيقاع دارج

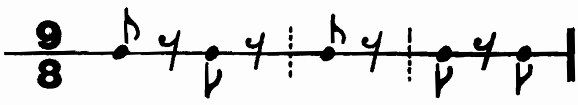


موشح
كيف لا أصبو لمرآها الجميل

دور : كيف لا أصبو لمرآهـا الجميل — من سناها يخجل البدر التمام
خانة : غادة في حبها جسـمـي نحيل — وفـؤادي في هواهـــا مستهام
دور : خيزران القد أم أغصان بان — أطلعت بدراً بليل الشعر بان
خانة : فيها قلت حياتي والصبر بانِ — وكساني البعد أثواب السقام

الإيـقـاع

الأقصاق



مقام شوق أفزا — موشح — الإيقاع

كيف لا أصبو لمرآها الجميل

اقصاق



موشح
افرغ الروض علينا

دور ١: أفــرغ الــروض علينــا　　حلــة من سنــدس

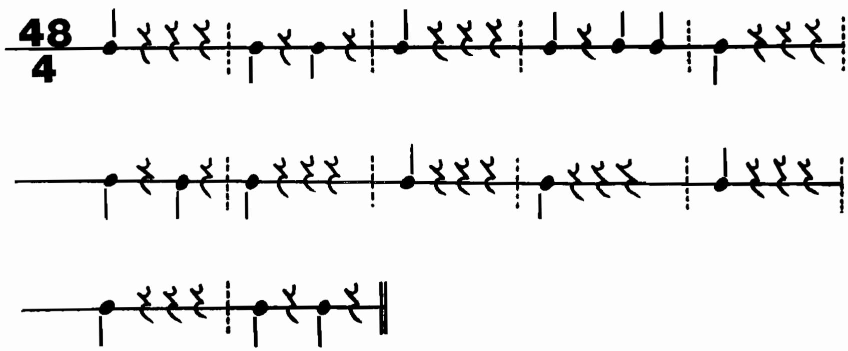
دور ٢: والسمــا تـزهــو لدينــا　　بــرداء أطلــس

دور ٣: أيـهـا الساقــي المفــدى　　أجلها بكــراً عروس

دور ٤: نورهــا حيث تبــدى　　أخجلت منه الشموس

الإيـقـاع

جفتة جنبر



مقام الأوج عراق — موشح — الإيقاع

أفرغ الروض علينا

چفته چنبر



تابع موشح

أفرغ الروض علينا



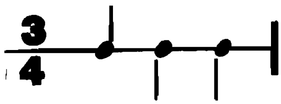
موشح
أدر راحاتي

دور: ١	أدر راحاتـــــي	على الراحـــات
	ففـــي نشـــأتي	إشـــاراتـــــي
	وسز نغمـــــاتي	علـــى الآلات
	ففـــي أبياتـــي	تـحـيـاتــــــي
سلسلة:	وطـــف بألحان	يا قوام البــــان
	أنت لي سلطان	والحبيب الــوافي
دور: ٢	ألا عاطينـــــي	التــي تحيينـــي
	فشرب الصينـــي	يداوينـــــــي
	وقـــم حيينـــي	على النسريـــــن
	وحـــور العيـــن	تـغـذيـنــــــي
سلسلة:	لأن الـــــــراح	نزهـــــة الأرواح
	فاصطـح يا صاح	من مدامي الصافي

سز: تعني صوت بالتركية.

الإيـقـاع

الـدارج



مقام عراق — موشح — الإيقاع دارج

أدر راحاتي

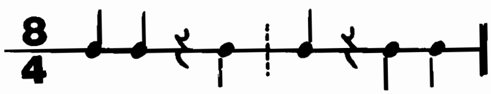


موشح
شجني يفوق على الشجونٍ

شجني يفوق على الشجـون　　يا مائساً فضح الـــــغصون
وصل الحبـيب متـى يكـون　　لمتيـم قلـق الـجـفـــون

الإيـقـاع

مصمودي كبير



مقام أوج عراق

موشح
شجني يفوق على الشجون

الإيقاع مصمودي

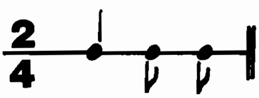


موشـح
طـال ليلي

طال ليلي وغرامي لا يطــاق   وفؤادي من هيامي في احتراق
وشجوني ساجعت ورق الـلّوا   من معانيها بما العشاق شاق

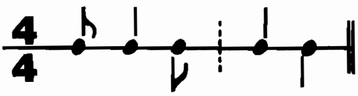
الإيـقـاع

البسيط



أو :

المصمودي الصغير



مقام العراق

موشح

طال ليلي

الإيقاع
مصمودي



تابع موشح

طال ليلي



موشـح
قم لنحو ألحان ولازم

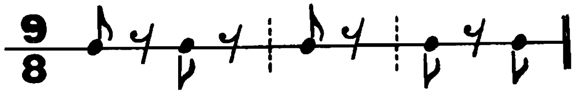
دور : قم لنحو الحان   ولازم حضرة الندمـان   فهي منـهـل
١ واشد بالألحان   ورنم في صبا الناي لي   والعـــراق★

دور : يامدير الـراح   أدر لي الخمر بالأقداح   وتعـلــــل
٢ مع رشا إذ لاح   يحاكي الغصن في الميل   والرديــــي

★ وبدلاً من كلمة والعراق : يمكن وضع والحسيني .

الإيـقـاع

الأقصاق الإفرنجي



مقام بسته نكار

موشح

قم لنحو الحان ولا زم

الإيقاع
اقصاد افرنجي



موشح
يامن جفا وما رحم

دور ١ : يامن جفا وما رحم   رفقاً بقلبي الكلم

دور ٢ : أوقعت قلبي في شرك   وركن صبري قد هدم

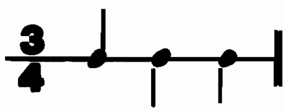
دور ٣ : يامن حكى غصن النقا   قد زال عن قلبي الشقا

دور ٤ : يامن حكى غصن الأراك   أواه لو عيني تراك

دور ٥ : متى تجد لي باللقا   يامن خيالك محترم

الإيقاع

فالس أويوروك



مقام بسته نكار

موشح

الايقاع

ڤالس أو يوروك

يامن جفا وما رحم



موشح
عيد المواسم

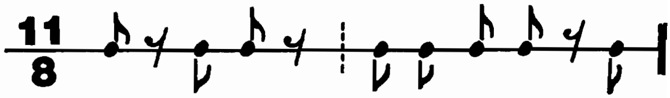
دور: عيد المواسم — أنس وشرب
١ مع كل باسم — إليه تصبو
فاشرب ونادم — مع من تحب
إن كنت حازم — فالعيش نهب

دور: باكر صباحاً — للاصطباح
٢ واملأ طفاحاً — من المباح
واستجل راحا — مع الملاح
وانشق نسائم — منها تهب

دور: قد هام قلبي — شوقاً إليه
٣ وكتم حبي — حرصاً عليه
فكل رعبي — من حاجبيه
فك الطلاسم — سهل وصعب

الإيـقـاع

نيم إيوان هواسي



مقام راست كردان

موشح
عيد المواسم

الايقاع
عويص



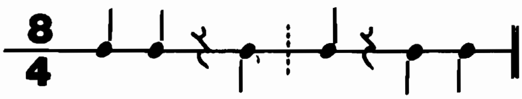
موشح
رصع اللجين بياقوت في الخناجر

دور : رصع اللـجين بياقـوت　　فـي الخناجـر
١
وارتـوت عسـاكـر هـاروت　　مـن محـاجـر
أغـنت المحب عن القـوت　　بالنـواظـر
أعينـا تبـدت بالسحـر　　طالبـة هـراش
فاز من جنى ثمر الـوصل　　والـظـلام غـاش

دور : أيها المجـاوز بالأثـل　　نجبنـا عطـاش
٢ جزينا على كثب الرمـل　　حيثمـا المعـاش
حيثمـا الخليل مع الخـل　　في قبا وشـاش
أعينـا تبـدت بالسحـر　　طالبـة هـراش
فاز من جنى ثمر الـوصـل　　والـظـلام غـاش

الإيقاع

المصمودي الكبير



مقام	موشح	الإيقاع
الراست	رصع اللجين بياقوت في الخناجر	مصمودي كبير



تابع موشح رصع اللجين

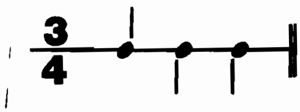


موشح
يا من لعبت

يا من لعبت به شمول ما ألطف هذه الشمايل
نشوان يهزه دلال كالغصن مع النسيم مايل
لا يمكنه الكلام لكن قد حمل طرفه رسايل
ما أطيب وقتنا وأهنا والعاذل غايب وغافل

الإيقاع

فالس أو يوروك



مقام الراست

موشح

يامن لعبت

الإيقاع
ڤالس أو يوروك



قـد

يا طيره طيري يا حمامة

يا طيـرة طـيـري يا حـمـامة وانـزلـي بـدمـر والهـامـة
هـات لي من حـبي عـلامـة ساعـة وخاتـم الـمـاس
يـكفـى عذابي وشـرع الله أنـا على ديـني جننتيـنـي

على دين العشق حرام والله

يا طيرة طيـري بـوادينـا واحكيلـه عللـي مجافينـا
قـولي له هجـرك كاوينـا يا أسـمـر يا أبـو الخال
يكفي عذابي ....

نزلـت دموعـي على خدي من يوم فراقك يا وعـدي
شرف حبيبـي لعنـدي بعـده كوانـي بنـار
يكفي عذابي ....

مقام الراست

قد

الايقاع
الوحدة

يا طيره طيري يا حمامه



موشح
بالنهاوند الكبير

دور ١ : بالنهاوند الكبير — منشد الشد شدا

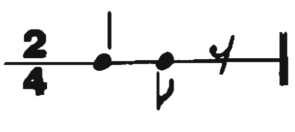
دور ٢ : وبدا الريم الغرير — مطلعاً صبح الهدى

خانة : بالصبا يا بدر أنسي — غنّ والحجاز كار

غطاء: عند الخد النضير — نار وجدي أوقدا

الإيقاع

الوحدة السايرة



مقام نهاوند كبير | موشح بالنهاوند الكبير | الإيقاع الوحدة



تابع موشح
بالنهاوند الكبير



موشــح
أي ظبي لوا عني بعدا بالوصل تكرم

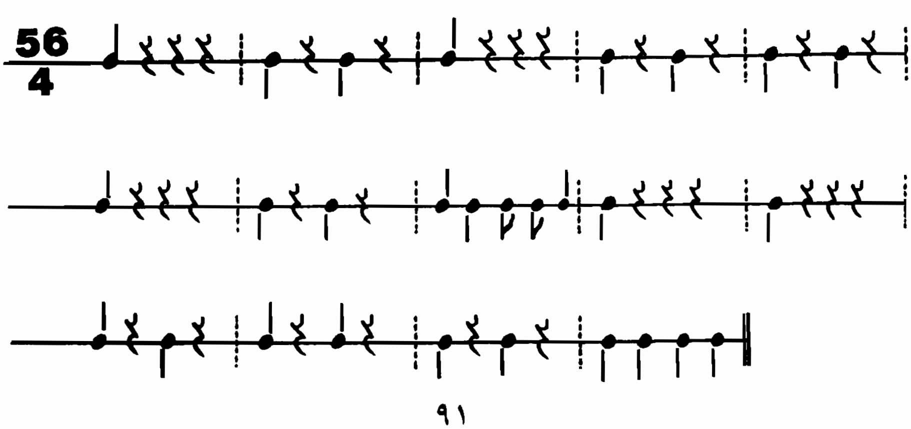
أي ظبـــي لوا ــ عنــــي بعــــدا ــ بالـوصل تكـرم
فالحب كوى ــ قلبـــي فغــــدا ــ ولهان متيم

خـانـة

يا بدر سمــــا ــ بالحسن سما ــ أسرفت بهجـري
قد ذبت جوى ــ أرجـــو كرمــا ــ من يرحم يُرحم

الإيــقــاع

رمل تركي (بسيط)



مقام نوأثر | موشح | الايقاع

أي ظبي لوا عني بعدا بالوصل تكرم

رمل سريع قليلاً



تابع موشح

أي ظبي لوا عني بعدا بالوصل تكرم



موشح
راق أنسي

دور ١: راق أنســـــي بالندامـــــة   وانجلى كاس الطــلا

مذ بدا نور وجـــــــودي   في مقامات العــلا

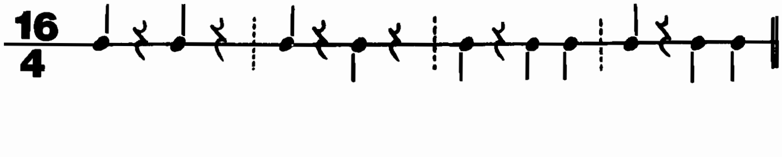
فارتشف طيب مـدامـــــي   من لمى ثغـر حلا

سلسلة: حيث طاب العيش قطفاً   والأمـاني تبـــتسم

فاشرب الكـــاسات صرفــاً   ومن الأنس اغتنم

الإيقــاع

مخمّس عادي



مقام محيّر

موشح
راود أنسي

الإيقاع
مخمّس



موشح
محبوبي اقتصد نكدي

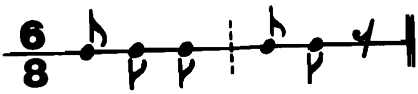
دور: محبوبي اقتصد نكــــدي   قــوي بالبكـــا رمـــــدي
١
دور: صحت من لهيب كبـدي   أحــر الضنـــا جســـدي
٢
خانة: مسني السهر بت في فكـر   قلت ياقمـــر من بُلي صبر
غطاء: في هواه فنـــي جلـــدي   من عـــذاره الـــــزردي

وله بقية:

دور: محبوبي شهـــر علمـــه   صـــارت الملاح خـدمـــه
١
دور: خالقـي بســـط نعمـه   وأنـــا بسطـــت يـــدي
٢
خانة: خالـق الأمم مسبـل النعـم   صاحب الحكم جل واحتكم
غطا: فالسمـا بـــلا عـمـــد   وعليـــه معتمـــــدي

الإيـقـاع

يوروك سماعي أو سماعي دارج



مقام حسيني كعزار

موشح

محبوبي إقصد نكدي

الإيقاع
دارج



موشح
برزت شمس الكمال

دور ١: برزت شمس الكمال — من سنا ذات الخمار

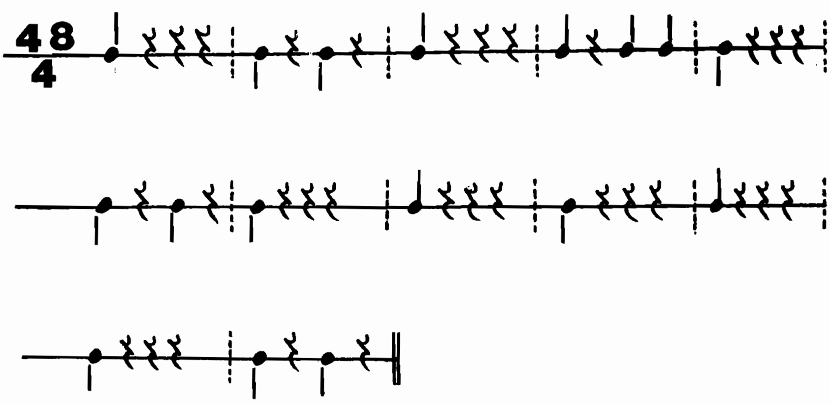
دور ٢: أقبلت والبشر قال — احتسوا رشف العقار

خانة: يا خلي البال دعني — من ملام لا يفيد

غطاء: واترك العذل فإني — قد عدمت الاصطبار

الإيقاع

جنبر كبير أو جفتة جنبر



مقام حجاز　　　　موشح　　　　الإيقاع

برزت شمس الكمال

چفته چنبر



تابع موشح

برزت شمس الكمال



تابع موشح

برزت شمس الكمال



موشـح
ما احتيالي يا رفاقي

دور : ما احتيالـــي يا رفــاقـــي   في غـــزال
١ عـلـم الـغصن التثنــي   حين مـــال

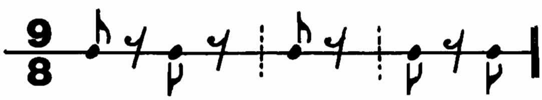
دور : صـد عنـي وجـفـانـــي   وأطـــال
٢ لا ســـلام لا كـــلام   لا ســؤال

خانة : ذبت شوقـاً وهـو عنـي   معـــرض

غطاء : لست أدري أهـــو بـخـل   أم دلال

الإيـقـاع

الأقصاق



مقام حجاز

موشح: ما احتيالي يا رفاقي

الإيقاع اقصاق



تابع موشح

ما احتيالي

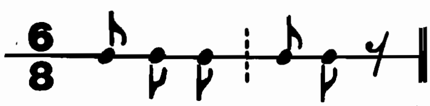


موشـح
اليوم يا بدري نزيل الهموم

اليـوم يا بدري نزيــل الهمـــوم ونجتمـع مثـل القمـر والنجـوم
ونحتسي صرفاً كؤوس الـهـنـــا بين الندامـى في ظلال الكـروم
صهباء كانت قبل خلق الوجود تجلى لدى خطـــابها بالعقـــود
لها صبـا آدم وموسى وهـــود ونـــال ابـراهيم منها العـهـــود

الإيــقــاع

سماعي دارج أو السربند



مقام — موشح — الإيقاع

الصبا — اليوم يا بدري نزيل الهموم — سماعي دارج أو السربند

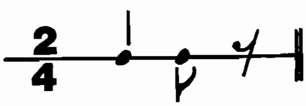


موشـح
بدر حسن لاح لي ينجلي

دور: ١	بدر حسن لاح لي ينـــــــجلي	فوق غصن بالحلي
	ينثني بالحلـل يحمـي ورد الخجـل	بظباء الكحل
دور: ٢	يا حيـــــــــاتي قد توافي الهوى	مدنف واهي القوى
	من تباريح النوى فأذل عنه الجوى	بتوالي القبل
دور: ٣	وا عنـــائي في الغـــرام للـغـــلام	آلى لا يرعـى زمـام
	بمشوق مستهام فعلى روحي السلام	حان حين الأجل

الإيقـاع

مصمودي صغير



مقام صبا

موشح

بدر حسن لاح لي ينجلي

الإيقاع
مصمودي صغير



موشح
رقص البان وغنى

دور ١ : رقص البان وغنى   فوق أعلاه الهزار

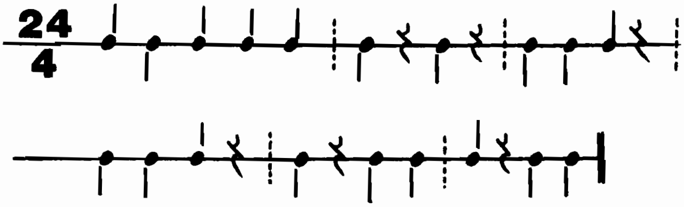
دور ٢ : وجريح القلب ثنى   في تلاحين الحصار

خانة : يا علي القد يا من   دام للصب حبيب

غطاء: ارحم الصب المعنّى   وتكرم بالمزار

الإيقاع

جنبر حلبي



مقام حصار — موشح — الإيقاع

رقص البان وغنى

جنبر حلبي



تابع موشح
رقص البان وغنى



موشـح

اشفعوا لي يال ودي

دور ١: اشفعــــوا لي يال ودي　　　عنـد حبـي باللقـا

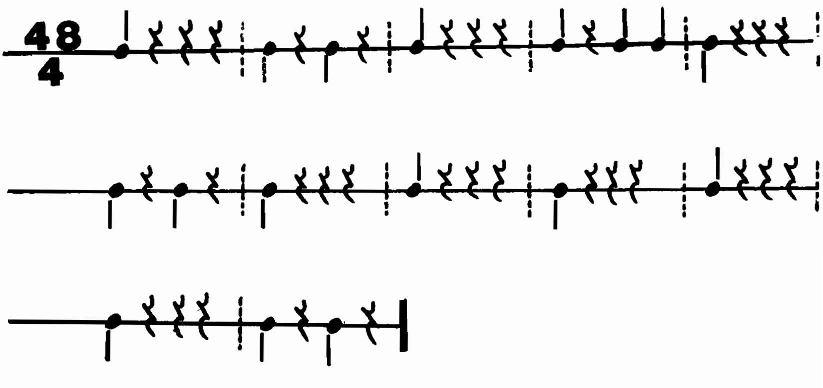
دور ٢: عله يسمـــح بقـــرب　　　ويـزول عنـا الشقـا

خانة: ما احتيـالي قل صـبـري　　　والنوى قلبي كوى

غطاء: سال دمعـي فـوق خـدي　　　حين بان وأشرقـا

الإيـقـاع

جفتة جنبر



مقام هزام

موشح

الإيقاع
چفته جنبر

اشفعوا لي يا لَ وردي



تابع موشح

اشغلوالي يالَ ودي



تابع موشح

اشفعوا لي يالَ ودي



تابع موشح
اشفعوا لي يا لَ ودي



تابع موشح

اشفعوا لي يالَ ودي

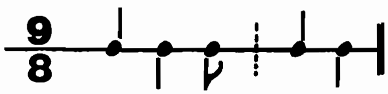


موشــح
صاح هات الراح

صاح هات الراح بنت الدنان   واشرح الصدر الحزين
نلت من دهرك صفو الزمان   ومـن الصحب الأمين
طاب لي كاسي وبدري سمح   فاسقـــــينها يا نديم
وانف بالألحان عنـا التّــرح   وانعش القلب الكـليم

الإيــقــاع

أقصاق سماعي



مقام هزام | موشح | الإيقاع

صاح هات الراح | اقصاق سماعي



مصادر الكتاب

اسم الكتاب	المؤلف
١ ـــ مخطوط « الدر الحقيقي في ألحان الموسيقى »	الشيخ علي الدرويش
٢ ـــ « من كنوزنا » القسم الغنائي	نديم الدرويش
٣ ـــ كتاب مؤتمر الموسيقى العربية الأول عام ١٩٣٢	
٤ ـــ مجلة روضة البلابل	
ـــ المجلد الثاني ١٩٢١	اسكندر شلفون
ـــ المجلد الثالث ١٩٢٢	
٥ ـــ سفينة شهاب	محمد بن اسماعيل بن عمر شهاب الدين
٦ ـــ تراثنا الموسيقي من الأدوار والموشحات	إصدار اللجنة الموسيقية العليا « القاهرة »
٧ ـــ الأغاني العصرية طبعة عام ١٩٢١	كامل الخلعي
٨ ـــ الموسيقي الشرقي طبعة عام ١٩٠٥	كامل الخلعي
٩ ـــ الموشحات الأندلسية بيروت ١٩٦٥	سليم الحلو
١٠ ـــ كتاب تعليم العود	فؤاد محفوظ
١١ ـــ كتاب الباقة الموسيقية	عبد المنعم عرفة
١٢ ـــ السماع عند العرب « الجزء الثاني »	مجدي العقيلي
١٣ ـــ مجلة التراث العربي العددان (٢٥ ـــ ٢٦) تشرين الأول ١٩٨٦ ـــ كانون الثاني ١٩٨٧	جبرائيل سعادة
١٤ ـــ الموسيقى العربية « الجزء الخامس » طبعة باريس ١٩٤٩	البارون رودلف ديرلنجيه
١٥ ـــ الموشحات الأندلسية مجلة عالم المعرفة تموز ١٩٨٠	الدكتور محمد زكريا عناني

المحتوى

موشحات أحمد أبي خليل القباني/ جمع وكتابة علي هيثم مصري. ــ دمشق: دار طلاس، ١٩٩١. ــ ١٢٤ ص: موسيقى؛ ٢٥سم.

١ ــ ٣ر٧٨٤ م ص ر م ٢ ــ العنوان ٣ ــ مصري

مكتبة الأسد

رقم الإيداع ــ ١٩٩١/١٠/١٠٦٧

رقم الإصدار ــ ٥٤٧

هذا الكتاب

أنجبت بلاد الشام موسيقيين أفذاذ تركوا بصمات واضحة المعالم في عالم الفن الرحب .

والشيخ أحمد أبو خليل القباني واحد من هؤلاء الكبار فهو إمام المسرح الغنائي العربي وأستاذ الموشحات الأكبر ، ولئن خلت الكتب الموسيقية من توثيق لأعماله الفنية ، فإن هذا الكتاب هو مدخل وبداية طريق تثبيت أعمال موسيقية لأعلام تناثرت أعمالهم هنا وهناك ، فلم تنل من الدراسة والحفظ حقها ومكانتها .

لقد أتى هذا السفر ليبرز أعمال القباني ويلم شتاتها ، وما تحليل المقامات الذي يحويه وبيان أطوارها وشخصيتها والتي لحنّ عليها إلّا لتبيان مدى التعلم الذي أصاب القباني ، وليعطي الفائدة المطلوبة للقارئ. هذا التحليل نادر الوجود في الكتب الموسيقية إضافة لتحليل الإيقاعات التي استعملها ويظهر من خلالها التعمق والإلمام بالكثير منها .

إنها الخطوة الأولى في طريق جمع تراث الأعلام ، هذا التراث الإنساني الغني الذي منه سنبدأ لنصل إلى موسيقى عصرية تعبّر عنّا كعرب ، وإلّا ما فائدة تجارب السلف إن لم تكن دليلاً هادياً للخلف .